

第六章 华语同性恋电影创作前瞻

边静

作者赐稿

—

一、同性恋：一种话语方式

同性恋，在社会学、医学意义上是一种性欲取向；在当代社会生活中已经成为一种生活方式；在悠久的文学艺术中是一种言说方式，并形成一种审美趣味。西方同性恋电影的创作实践已经使很多人把它视为一种电影类型，90年代西方电影批评已经确立了同性恋批评方法。在这样一个广阔的背景中，华语电影对同性恋题材的涉猎还尚显单薄，无法与西方同性恋电影的表现深度和广度相比拟，但是90年代以来的创作实践表明：同性恋作为一种话语方式，已经在华语电影中得以确立。

考察华语同性恋电影，同性恋话语的表达可以分为两种方式：非政治话语和政治话语。在现代电影理论的意识形态批评看来，电影总是潜移默化地驯服个体接受其价值观念，所以同性恋电影总是体现着一定的政治意义。但是这里所做的划分是从狭义的政治概念出发，以电影是否以同性恋为主题，主要表现同性恋的情感、生活、生存状态为尺度衡量同性恋话语的政治性。在当代社会氛围下，以同性恋为主题的电影言说属于少数派话语，是无法回避其政治色彩的，事实上，很多同性恋电影带着强烈的政治意识，这些电影归入“同性恋政治话语”。另一些电影虽然以同性恋为中心内容或重要的情节因素，但其主旨并不在同性恋，它们归入“同性恋非政治话语”。

第一，同性恋非政治话语。李安的《喜宴》，陈凯歌的《霸王别姬》，蔡明亮的《爱情万岁》、《河流》等影片都属于此类。《喜宴》中，同性恋是两种文化差异和冲突的载体；《霸王别姬》中，同性恋是历史变迁中个体命运的一面镜子；《爱情万岁》、《河流》中，同性恋是都市快速发展中人际疏离和人性惨淡的自慰和反照。同性恋并不是这些影片的主题，但藉之反映了历史文化、人生情感等丰富广阔的命题。正是在这个意义上，一些导演，如李安、蔡明亮，不乐意把他们的影片称为同性恋电影。当然这其中包含更为复杂的原因，但他们的意见表明他们的电影与“同性恋政治话语”影片的区别。他们对同性恋并无歧视，但他们的主旨并不局限在狭隘的同性恋权利的呼吁上。这类“同性恋非政治话语”的意义之一，即拓展了华语电影的写作模式，一种同性恋的写作视角。在这个维度上，华语电影相对于中国悠久的同性恋文学和西方同性恋电影，还有着相当丰富的开掘空间。

第二，同性恋政治话语。以同性恋为主题的影片都或强或弱地带着政治色彩，特别是那些反映同性恋现实生存状态的政治性文本。其中，同性恋纪录片是最为明显的。内地纪录片《人面桃花》在影像之间弥散着创作者悲悯的人道情怀，《上海男孩》则显现了导演平等的目光、贴近性的理解和些许的欣赏。如果说内地的同性恋纪录片还较多停留在伦理和社会舆论层面的探讨，那么台湾导演陈俊志的纪录片《美丽少年》、《幸福备忘录》则把同性恋个人命运与社会法律、同性恋权利运动等结合在一起，表达了鲜明的政治立场。剧情片的政治语意表达也表现为两个层面。一是道德伦理、人情人性上的分析，如《美少年之恋》、《基佬四十》、《自梳》、《美丽在唱歌》、《海南鸡饭》、《面子》等。这些影片的切入点易于为观众接受，政治主张的表达较为温和，是华语电影同性恋政治话语表达的主流。二是在前者的基础上，强化了社会政治因素，上升到人权的高度，如《东宫西宫》、《蝴蝶》、《愈快乐愈堕落》、《丑角登场》等。《东宫西宫》完全就是警察和同性恋者之间公权与私权的“游戏”，《蝴蝶》则把人权运动直接搬进了电影画面，《愈快乐愈堕落》缠绕着挥之不去的“九七情结”。这些影片的政治话语激烈而激进，思想观念的剖析也来得鲜明而深刻；但艺术的感染力和异性恋观众的普遍接受度，相对第一个层面要弱一些。

同性恋政治话语很大意义上是同性恋群体在电影艺术中的声音。世界各地的同性恋电影节常常是同性恋艺术和政治的聚会。柏林同性恋电影节一向比较重视文本的政治倾向，其电影节的主题也带着鲜明的同性恋权利斗争色彩：第53届（2003年）电影节确定的主题是“回归同性恋”，强调回归同性恋本身，鼓励直接反映和描写同性恋者本身情感和生存状况的作品；而在此之前的五年间一直沿用的主题是“跨届认同，唤起共鸣”。2003年10月于孟买举行的印度第一届同性恋电影节取名为“震撼革命”，对于保守的印度来说，社会思想的震撼应当强于艺术的震撼。在目前华语同性恋电影中，对同性恋的基本态度是：真实反映同性恋的生存状况，为同性恋的压抑处境呼吁，赞美美好的同性恋情感，也反思批评同性恋群体中的问题和丑恶。它们发出的是一个少数派的声音。现代电影的意识形态批评把电影看做意识形态国家机器中非强制性的一部分内容，它研究电影如何驯服观众，整合人们的思想价值观念，归顺到主导意识形态框架内。在这种批评理论下，电影是与社会的主导意识形态相联系的。所以，就不难解释异性恋父权秩序对同性恋的打击和排斥，同性恋进入电影表达的曲折与艰难。但是同性恋电影的出现，特别是那些同性恋政治话语，是把电影与非主流意识形态联系在一起，意味着对意识形态中心主义的挑战。它是这个时代崇尚多元异质的一种表达。这里的思维活跃，在艺术的粗砺中也闪烁着艺术的先锋性。而其艺术先锋性的意义超出了同性恋本身。所以

“同性恋”一词，其指称对象不仅仅是同性恋者，它是一种话语，一种言说方式。华语同性恋电影的政治话语随着社会氛围的变化会得到加强。

2006年奥斯卡最佳影片《撞车》（Crash）是一部关于种族矛盾的影片，编导保罗·哈吉斯（Paul Haggis）这样讲述自己的创作初衷：“我在洛杉矶生活和工作超过了25年，像所有在城市环境下生活同样长时间的人一样，我想我也会注意并关心有关种族和阶级方面的问题。在一天晚上，当我刚刚从我家比邻的录像带出租店里走出来的时候，我发现面前是一个黑洞洞的枪口。我和那个人素不相识，从某种角度来说，我们原本可能一辈子都不会涉及对方的世界，但现在事实就摆在了我的面前。在那次事件之后，我开始关注袭击我的那个人的生活，并且，我强烈地意识到了自己生活得多么地‘片面’，我没有去关心过不在我生活范围之内的人或事物。在‘9·11’事件之后，这个话题对于我来说显得更加地急迫，于是我开始着手写作，最终写完了《撞车》这个剧本。”¹[\[1\]](http://ent.163.com/ent/editor/special/movie/050509/050509_406424.html)一个意外事件让导演发现了习以为常、自以为是的生活的“片面”性。每一个人、每一个群体都是站在既得立场上观察、判断这个世界，尤其是处在主流中心位置者。生活中，一个异性恋者面对同性恋，会去思考自己的观念和判断是不是“片面”的吗？但是艺术表达给了我们感性体验、理性思考的一个渠道。同性恋电影，不管是政治话语还是非政治话语，在多元之间尝试沟通与交流，回归人道与人本，才会闪耀艺术的魅力。

二、同性恋：一个边缘题材

同性恋，在文学艺术中，从历史到当代，始终是一个边缘题材。它可能一时喧嚣“时尚”，但是终难摆脱边缘性。

1、题材本身固有的边缘性

从传播学角度分析，同性恋相对于媒介大众而言，属于媒介小众。在尊重同性恋话语权的条件下，同性恋群体的数量在全部消费群体中还是少数派，当然其绝对数量并不一定很小。同性恋群体是同性恋媒介产品（包括电影）坚定的主体消费者，异性恋消费群体不是主流。这样一个“小众”的消费群体决定了同性恋题材在整体媒介产品生产中的边缘性。同性恋也是电影表达中的一个边缘性题材。

2、目前创作的“边缘性”

当下社会氛围中，华语同性恋电影的创作存在着局限和限制，相对于异性恋电影创作，它也处于边缘状态。缺乏话语权利是同性恋电影创作的关键症结。同性恋在当下的华人世界中，基本还是遭到反对和拒绝的现象（当然这种情形在不断改变）。不管是在世俗生活还是官方法律政策中，同性恋缺乏公开

¹[\[1\] http://ent.163.com/ent/editor/special/movie/050509/050509_406424.html](http://ent.163.com/ent/editor/special/movie/050509/050509_406424.html)

的、正常的、有法律保障的生活工作和言论权利。在这种情形下，华语同性恋电影创作的空间非常狭窄。内地的官方政策是不允许同性恋电影创作的，绝大部分内地同性恋影片属于地下电影。港台电影在这一方面相对宽松，但是面临着同性恋电影创作的另一个难题，即资金来源。投资者和电影发行放映者并不看好同性恋影片的票房市场，也无意挑战世俗观念。即使在西方也大致如此。

《断臂山》也是制片人几经周折才拉来拍摄制作资金。总体而言，西方同性恋电影的创作中资金充裕、制作精良的影片为数不多，无法与主流电影市场上那些一掷千金的影片相比较。同性恋影片的创作大多捉襟见肘，很多同性恋导演的创作带有自娱自乐的性质。华语同性恋电影的情形就更加惨淡。即使是蔡明亮的《爱情万岁》、《河流》得到了官方电影公司的财力支持，也是投资较少的小制作，就不消说那些自筹资金的创作者了。以下是几部内地同性恋影片的投资情况：

《男男女女》（导演崔子恩）前期投资 11 万多，加上后期总投资 50 多万元；

《今年夏天》（导演李玉）投资 50 万元左右；

《少年花草黄》（导演崔子恩）投资 10 万元；

《人面桃花》（导演杜海滨）投资 10 万元；

《宝宝》（导演韩涛）投资不足 6 万元。

（注：均为人民币）

电影投资涉及多方面的问题，但目前同性恋电影的投资状况表明，同性恋题材的确是影响其资金来源的一个重要原因。

目前，华语同性恋电影的社会影响是有限的。首先，大部分同性恋影片无法进入主流电影市场。影展和小范围的放映活动是同性恋影片为公众认识、接触的重要渠道；其次，便是以发行 DVD/VCD 的形式进入音像市场，在音像市场上也属于边缘产品；能进入电影院线的微乎其微，何况地下电影没有资格参与院线放映；网络大概是同性恋影片比较活跃的传播方式，其影响也主要集中在同性恋群体中间。在这样一种发行放映情形下，关注同性恋影片的是少数业内人士和知识分子、同性恋者和少数异性恋者。其次，缺乏电影精英人士的投入。与西方同性恋电影的创作相比较，华语电影人对同性恋题材还保持着很谨慎的态度。抛开狭隘的同性恋政治话语，作为一种新的写作模式的开掘没有得到华语电影人的更多关注。其中最重要的原因还是同性恋恐惧症。李安以自己的平和心态和艺术才智把《断臂山》推上了一个艺术高度，带来舆论对同性恋影片的一时喧嚣，更有意义的是让更多普通电影观众认识、了解同性恋影片。当然李安只是以同性恋为体，倾诉爱情密语之实，但正是在这个层面上超越了

同性恋/异性恋的对立，也说明了同性恋题材在艺术表达中的意义。这样的精英投入对同性恋电影的发展是健康有益的。

同性恋现象从古至今，漫长久远，在特定的历史环境下还勃兴为一种突出的社会现象。伴随着这种社会现象，丰富的同性恋文学艺术形成和发展起来。电影从其诞生不久，就赋予同性恋艺术一种更形象生动、影响广泛的表现形式。华语电影对同性恋的表达还略显拘谨稚嫩，但从 20 世纪 90 年代以来渐成气候，初现其审美意蕴。它不仅是华人同性恋群体的影像世界，它更是我们观照历史文化和人情人性的另一面镜子。

厦门大学图书馆